

SI TE DICEN QUE CAÍ DE JUAN MARSÉ : IMAGES DU MYTHE D'ARACHNÉ

SILVINA BENEVENT GONZÁLEZ
UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY—MONTPELLIER 3

silvina.benevent@wanadoo.fr

RESUME

Si le récit légendaire d'Arachné porte en lui un affrontement entre deux mondes et deux visions de l'ordre divin, Juan Marsé marque son œuvre emblématique *Si te dicen que caí* de l'empreinte de la corruption de l'ordre franquisme. L'espace marséen exprime un affrontement au-delà de sa seule réalité car il surenchérit l'enfermement du personnage qui ne peut échapper à son univers clos et défini comme une victime dans le piège de l'araignée. Toute échappatoire reste, en tout état de cause, partielle et vaine car le cadre spatio-temporel exerce une contrainte trop puissante sur l'individu. Cette toute-puissance du pouvoir s'exerce violemment à travers un ordre coercitif et une vigilance sublimés par l'emblème phalangiste que l'on surnomme "l'araignée". Noire et insidieuse, elle devient un véritable leitmotiv qui donne toute sa cohérence à un récit polyphonique et vindicatif. Telle une arborescence, la toile d'araignée contamine l'espace d'écriture tout entier qui sert en définitive de rempart contre l'oubli.

MOTS-CLÉ

Juan Marsé, le franquisme, la surveillance, toile d'araignée, emblème phalangiste.

SI TE DICEN QUE CAÍ OF JUAN MARSÉ : IMAGES OF THE MYTH OF ARACHNÉ

ABSTRACT

If the legendary tale of Arachné bears in itself a confrontation between two worlds and two visions of the divine law, Juan Marsé completes it, in his emblematic work *Si te dicen que caí*, with the mark left by the corruption that prevailed under Franco. Marsé's universe expresses a struggle that goes beyond its own reality, as it gives another dimension to the isolation of the character who can't get away from his closed and definite world, like a victim in the spider's trap. Any possible escape remains, in any case, partial and vain, since the pressure exerted on the individual by the spatiotemporal context is too strong. This overwhelming strength of the power is violently felt through a coercive order and a vigilance that are sublimated by the falangist symbol which is nicknamed "the spider". Black and insidious, it becomes a true leitmotiv which gives its full consistency to a polyphonic and vindictive narrative. Just like an arborescence, the spider's web contaminates the whole writing space, which eventually acts as a protection against oblivion.

KEYWORDS

Juan Marsé, the Franco regime, vigilance, the spider's trap, the falangist symbol.

1. INTRODUCTION

Créateur d'une œuvre d'exception dans le panorama de l'Espagne de l'après-franquisme, Juan Marsé a reçu en 2008 le prestigieux prix Cervantes qui couronne une longue et constante carrière.

Erudit quoique autodidacte, l'écrivain parsème son œuvre de motifs récurrents qui font clairement appel à des mythes universels tels que celui d'Œdipe ou celui de Narcisse¹.

Cependant, un élément privilégié est celui de la toile d'araignée, claire résurgence du mythe d'Arachné. Cette légende qui relate le défi qu'impose la déesse Minerve à la tisseuse Arachné, simple mortelle, révèle une plasticité qui lui permet d'alimenter toute une série

¹ Voir Benevent-Gonzalez Silvina, *Le regard d'une génération : formes d'incomplétude chez Carlos Saura et Juan Marsé*, thèse sous la direction de Catherine Berthet-Cahuzac et Jacques Poulet, Université Paul Valéry- Montpellier 3, juillet 2008.

d'interprétations. Une approche de ce mythe peut se construire en référence à la mythocritique établie par Gilbert Durand en tant que perspective critique qui s'intéresse à la présence des mythes dans la littérature et dans l'art en relation avec le contexte socio-culturel².

Sans nous réclamer de la mythocritique, nous nous proposons ainsi d'étudier cette image réifiée dans le roman emblématique de Juan Marsé, *Si te dicen que caí*, traduit en français par *Adieu la vie, adieu l'amour*, publié en 1973 au Mexique, puis en Espagne en 1976 et finalement corrigé par l'auteur en 1989.

D'une part, l'ambivalence du terme pourra orienter la lecture du mythe depuis une perspective politique. En effet, le motif ne peut se départir du contexte socio-historique de l'Espagne de l'après-guerre civile car il est tout d'abord et exclusivement l'emblème de la Phalange, tiré des armoiries d'Isabelle la Catholique. D'autre part, le mythe renvoie à une image qui joue un rôle capital dans l'organisation narrative. Et c'est ce qu'il nous appartient d'analyser.

2. LE MOTIF DE L'ARAIGNÉE

La légende d'Arachné est parvenue jusqu'à nous grâce à Ovide, *Métamorphoses*, VI, v.1-45 en relation avec la version dite " attique" de Nicandre de Colophon. Ovide relate la rivalité entre deux tisseuses, l'une divine, l'autre mortelle et, de fait, l'antagonisme entre ces deux mondes ne peut se résoudre que par le châtiment de l'orgueilleuse Arachné, transformée en araignée. Dans leur toile, chacune exprime une conception de l'ordre divin; Arachné ne se soumet pas à la toute-puissance des Dieux comme ses semblables. Ce bref rappel assimile le mythe à une vision féminine de la revendication. Dans le même temps, le mythe du tissage fonctionne en tant que métaphore de la création en revendiquant la libre inspiration de l'artiste. Ces deux aspects du mythe ne seront pourtant pas des axes privilégiés par Juan Marsé. Les tenants archétypiques et symboliques du motif de la toile d'araignée seront autrement plus présents. D'emblée, tout lecteur assimile la vision de la toile d'araignée à une image du temps qui passe, de la destruction, et finalement de la pourriture, par ce lien à la mort qui s'établit à travers les fileuses.

2.1. Les cercles concentriques de la narration

Et le roman *Si te dicen que caí* s'ouvre sur le cadavre du héros, Daniel Javaloyes (surnommé Java), « *este trapero que al cabo de treinta años alcanzaba su corrupción final enmascarado de dignidad y dinero* » (Marsé 1989 : 7). Victime d'un accident de voiture, le chiffonnier et sa famille (son épouse et ses enfants) vont faire l'objet d'une autopsie à la morgue de l'Hôpital Clínico de Barcelone.

De suite, la voix narrative est accaparée par son ancien ami, Ñito (auparavant, Sarnita pour Java), gardien de la morgue dans le présent narratif (1970). Singulièrement, le narrateur se fait, ici, voix du souvenir quand il se propose de relater l'époque de leur enfance (les années 40). Le passé devient ainsi endogène à travers les différentes prises de parole. Pour autant, il ne s'agit pas d'une accumulation de monologues mais, au contraire, les monologues intérieurs s'adressent constamment d'un « yo » vers un « tú » ou un « usted ». L'existence de ce « yo » passe presque exclusivement par une confession face à un interlocuteur nommé (Sor Paulina ou Justiniano) ou d'un individu non cité parmi le groupe de jeunes garçons "los kabileños" dont Java était le chef.

Ce faisant, le récit s'ouvre sur un dialogue entre Ñito et Sor Paulina d'où une invitation initiale à raconter (« cuenta »). Un présent surgit à travers cette voix, claire réminiscence. Cependant, tandis que l'espace du narrateur semble naviguer entre deux temps; le passé et

² On peut consulter les ouvrages de G. Durand cités en bibliographie.

celui du présent face au cadavre (« cuenta, dice »), l'intervention de Sor Paulina se fait au prétérit ; « murmuró ». Les niveaux temporels se confondent comme les narrateurs d'ailleurs ce qui donne au récit un aspect éclaté.

Cette mémoire kaléidoscopique, nous le voyons, tend constamment vers la recherche de la vérité. A n'en point douter, il en coûte, pourtant, de flâner parmi des souvenirs douloureux et encore vivaces : « un tiempo sepulcral que él veía venir y echarse encima como una losa de silencio » (Marsé 1989 : 227). On pourrait croire ce préambule bien éloigné du mythe d'Arachné si la résurgence du tableau de Velázquez, *La Légende d'Arachné* (1644-1648) n'en assurait une légitimité certaine. Le narrateur lève le voile, « Cuenta que al levantar el borde de la sábana », comme cette fileuse qui ouvre les rideaux sur la scène théâtralisée de Minerve et d'Arachné dans l'œuvre picturale. Le tableau joue, lui aussi, sur deux plans; le réel et la représentation mythique et laisse s'interpénétrer à l'infini les espaces.

Et pour preuve, le récit mêle les fils du jeu de parole à des simulacres de réel. Indéniablement, le mélange fantaisie/ réalité/ souvenir investit le récit par le biais, tout d'abord, de "*l'aventi*". Le narrateur, Ñito définit cette "aventoché" comme un fait incluant tous les espaces-temps et cela, dès le début du récit :

No hay mucho de verdad en sus historias mientras el tiempo no demuestre lo contrario, pues **este** chico cuenta aventis basándose no sólo en los sangrientos hechos pasados sino también en los terribles acontecimientos por venir. Habla de bombas agazapadas en la hierba y en los escombros de la ciudad que estallarán muchos años después, de venenosos escorpiones que sobrevivirán a **estas** ruinas y de imborrables tatuajes y cicatrices en la piel de la memoria. (Marsé 1989 : 54)

A l'évidence, le narrateur enracine son récit dans le riche terreau de l'imagination et de la mémoire tout en imprimant au souvenir de Ñito une permanence par le biais de déictiques « este, estas ». "*L'aventure*" provient du latin "*advenire*"³ et inclut étymologiquement ce mélange temporel. Il s'agit d'un participe futur qui n'exprimait pourtant pas le temps en lui-même mais la capacité, l'aptitude à l'action. Elle est ce qui peut potentiellement arriver. Désormais, le lecteur se doit de démêler les écheveaux de la narration afin d'en saisir toute la dimension.

Simultanément, la texture fictive de "*l'aventi*" s'instaure sans être totalement inventée; elle joue avec les paramètres du cadre référentiel de l'espace narré mais permet aussi de voir rétrospectivement à travers une mémoire donnée. Michel Bourret relève, quant à lui, la convivialité attachée à "*l'aventi*" car elle est une expérience partagée et goûtée en commun car « con-mémorisation » (Bourret 1984 : 63).

A la fois confession et confusion, elle est confusion d'un personnage incapable de se poser face au monde (d'où la permanence de Ñito dans un monde souterrain et obscur) et suggère cet enfermement d'une conscience qui se projette paradoxalement au dehors à travers la confession. Ces récits sont les rêves brisés d'un monde à jamais terni et revendiquent simultanément la nécessité de l'imagination pour survivre dans l'Espagne d'après-guerre civile. Il ne faut pas oublier que cet écrivain a toujours revendiqué son droit à l'invention et, comme il l'affirme, « Se miente más de la cuenta por falta de fantasía, también la verdad se inventa ». (Marsé 2002 : 366)

Nous le voyons bien, "*l'aventi*" est une fusion. A l'image du dragon de Gaudí, bien présente dans le récit, elle est une forme recomposée, une nouvelle vie de mosaïque qui exhibe la couleur et la luminosité de la disparité. L'eau sort de la bouche du dragon comme les paroles de celle de Ñito : « un chorro de palabras ».

³ Advenio, is, ire, veni, ventum : arriver, survenir, débiter.

2.2. La détérioration des lieux

La description de l'espace fonctionne à l'identique. Le cadre utilise aussi la parabole qui rend compte d'une réalité et celle-ci passe par un milieu spatio-temporel concret chez Juan Marsé.

Justifiant une base réelle ou du moins reconnaissable, Juan Marsé inscrit systématiquement et obstinément ses personnages dans un univers spatio-temporel identique à celui de son enfance. Issu de la classe moyenne inférieure, il fera du "lumpenproletariat" le milieu le plus représentatif. Nombre de ses héros en sont issus et ils s'opposent presque systématiquement à la bourgeoisie catalane. D'emblée, le prologue de la légende d'Arachné selon Ovide (*Métamorphoses* VI, 1-145) met en présence deux femmes qui représentent l'affrontement entre deux mondes, le monde des dieux et le monde des hommes. Et Marsé le met en scène dans une persistante dichotomie des lieux dans la Barcelone d'après-guerre civile.

Historiquement, à l'époque de l'après-guerre civile, des extensions de la ville de Barcelone se multiplient où de nombreux émigrants misérables du sud s'installent dans de simples baraques de fortune. Ces zones de misère tracent de véritables frontières invisibles dans l'univers de Juan Marsé. Elles forment un rempart réel et fictif face aux incursions de l'extérieur, mais participe clairement au huis-clos. Ce fait est également lié à ces personnages aux prises avec un état policier et qui sont dans l'enfermement forcé : Luis Lage ou Artemi Nin. A la prison politique (celle de Barcelone, La Modelo, est autrement présente) répond une séparation limitée par la ville même.

Les personnages de Juan Marsé n'élisent ainsi jamais domicile au Sud de Barcelone, ne s'aventurant que très rarement au-delà de la Gran Vía de les Corts Catalanes voire l'Avenida Diagonal et l'Avenida Meridiana. Une vision dialectique de la ville s'offre clairement à nous. La ville est scindée en deux comme le pays, comme l'être : on parle d'une « ancha faja de terreno partiendo la manzana desde Escorial a Sors » tandis qu'une ligne imaginaire et sanglante sépare les "Kabileños" des bourgeois de l'Avenida de Montserrat (Marsé 1989 : 26-27). Le plus surprenant est que le lieu exhale, dans la plupart des cas, un insistant parfum de défaite telle que l'évoque l'auteur lui-même : « cierta ensoñación juvenil abocada a la derrota, la misma soterrada y amarga vena humorística que recorre estructura y lenguaje, y un recurrente paisaje urbano y moral » (Marsé 1998 : 7).

De la géographie d'une Barcelone vaincue et misérable, on passe aisément à une perspective historique certes dérisoire mais tout autant source d'inspiration, celle de la "posguerra"⁴. La ville de Barcelone a, d'ailleurs, été coupable d'une résistance acharnée au mouvement nationaliste ce que le nouveau pouvoir en place lui fera payer. C'est aussi lui rendre hommage que de l'inclure comme véritable personnage du récit.

Dans *Si te dicen que caí*, outre une recherche patronymique diverse et significative, on peut encore noter une classification des personnages selon une toponymie convaincante : les regroupements se font autour des Ánimas, des "planques" des Maquisards et de l'hôpital de Nito. Pourtant, cela va plus loin, le personnage passe par une véritable prise de possession du lieu : le parcours de Menchu ne se déroule-t-il pas en fonction des lieux qu'elle investit ? Les époques de faste ou de déchéance sont marquées par les lieux en concordance : du "barrio chino" à « la fulgurante ascensión hasta el tercer piso del Liceo » (Marsé 1989 : 175). Dans le même temps, dans le lieu se trouvent des objets qui sont une rétribution de ses services : les premières boucles d'oreille dans le bar des Dondi, les "katiuskas" de la maison de Sarriá de la baronne Elvira, la croix de rubis de José María, le manteau d'astrakan et le balcon de Las Corts

⁴ En effet, elle est un décor privilégié de ses romans dont la chronologie s'étend de 1941 à 1958. Seuls, *El amante bilingüe* et *Canciones de amor en Lolita's Club* se situent dans un espace temporel plus récent. *La muchacha de las bragas de oro* expose l'écriture en 1978 des mémoires d'un phalangiste repentí mais, par ce retour en arrière, elle s'élabore à partir d'un passé reconstruit, imaginé par le narrateur Luys Forest.

du Fútbol Club Barcelona, ou encore le scorpion en or lié au Ritz. Le personnage s'incarne dans son espace de vie et s'accompagne d'objets topoïfiés.

De la sorte, l'espace de référence du roman dans son ensemble est des plus sombres : il est souvent déterminé par l'obscurité et la saleté, et exprime encore l'impossible fuite.

De ce fait, Nito/Sarnita est resté concentré dans un espace-temps révolu mais ô combien riche pour lui, loin de l'obscurité de la clinique actuelle et surtout de son silence de mort : « *geranios atravesados por silbidos de afilador, un aullido azul [...] pequeñas azoteas donde se remansaba la música de la radio* » (Marsé 1989 : 7) dans cette description de son quartier d'antan.

Autres lieux emblématiques, "La Casa de familia", unique foyer des orphelines est une « *madriguera* » (Marsé 1989 : 68), une « *ratonera* » (Marsé 1989 : 73) tandis que la friperie de Java exerce la même combinaison de protection et d'aversion. Mais, elle reste centrale dans le récit, origine poétique et lieu de départ du protagoniste : « *La trapería era el ombligo del mundo* » (Marsé 1989 : 101). Il faut cependant s'en échapper pour survivre et c'est ce que tente Java. En fin de compte, la friperie fait écho au dépôt dans lequel s'affaire Nito caractérisé par l'odeur nauséabonde de la mort, la vision misérable des cadavres et la solitude :

... por los sofocantes corredores camino del depósito, un viento de la infancia le golpeó la cara, un olor a pólvora quemada y a madera de plumier [...] Porque cómo podía este hombre vivir aquí, cómo podía nadie enterrarse en vida, resignarse a esta mugre y a esta miseria y más solo que un muerto entre los muertos. (Marsé 1989 : 151)

A la fois, le refuge antiaérien, espace de liberté, abrite les "aventis" et les jeux des "Kabileños". Mais, il est également limité « *agujeros negros* » (Marsé 1989 : 27), « *un túnel* » (Marsé 1989 : 63), « *pasadizo subterráneo* » (Marsé 1989 : 68). Il est l'image de l'espace de ce quartier d'où finalement Sarnita n'échappera pas plus que les autres puisque l'isolement dans un lieu calfeutré n'est pas un garant de protection dans l'Espagne d'après-guerre civile.

Tunnel vers le monde de la fantaisie, ce refuge est le lien avec le royaume des morts qui, chez Homère, est un monde vague et ombreux. S'emmurer, disparaître sous terre fait sens et peut se relier à la mort de ceux qui s'aventurent au delà des limites fixées. La vacuité de la fuite s'exprime dès lors puisque l'issue est tracée d'avance. La terre, lieu de sépulture enterre les êtres et la volonté. Le "mythème" de la toile d'araignée dont le centre constitue le point de départ et le point d'arrivée insiste, quant à lui, sur la permanence du lieu presque infernal car il introduit l'idée d'un espace auquel on ne peut échapper. L'image de l'araignée menaçante et néfaste renvoie également à l'enfermement dont sont victimes les personnages. Nos propos rejoignent l'étude de Geneviève Champeau sur le thème de la chute et du mythe de la descente aux enfers qui la font conclure :

le roman dessine un espace labyrinthique, un espace clos puisque, les lieux renvoyant les uns aux autres, se déplacer, c'est toujours revenir au point de départ. Telles sont bien les caractéristiques d'un espace infernal. (Champeau 1983 : 363).

Le labyrinthe n'est pas sans évoquer le matériau qui constitue le piège de l'araignée : le fil qu'elle déploie. Ce fil débouche ainsi sur l'idée d'un lien immanent qui immobilise physiquement et psychiquement le sujet pris dans la toile. En outre, l'idée de profondeur (l'espace marséen) se combine avec la notion de verticalité du piège tendu par la toile.

Ce schème du lien et du liage que Gilbert Durand définit bien comme « *la puissance magique et néfaste de l'araignée* » (Durand 1992 : 118) assujettit, subrepticement, l'individu à son espace de vie. Du lien concentrique à l'aliénation, il n'y a qu'un pas.

3. LA TOILE DU POUVOIR

3.1. Les cercles concentriques de la narration

L'articulation du récit sur plusieurs niveaux et la multiplication des voix narratives concourent, quant à elles, à rendre vraisemblable le mensonge de l'acte fictif car celui-ci, bien entendu, s'oppose au mensonge institutionnalisé.

Dans le récit, le bienfaiteur de Java, Conrado Galán, est central dans l'économie du récit et fonctionne comme étendard des appuis du franquisme. Il polarise par sa fonction, son action et son image, les trois appuis du régime franquiste. Java, pétri d'ambition, tisse ainsi des liens invisibles mais efficaces avec l'autorité et poursuit une ascension sociale qu'il veut fulgurante.

Justiniano, le bras droit de Conrado Galán est un phalangiste convaincu qui recrute les adolescents susceptibles d'aller dans les "Campamentos Juveniles"⁵ et perçoit auprès des commerçants "la cuota de Auxilio Social" et la contribution de la Phalange du district. La propriétaire du bar les associe, lui et ses acolytes, à des suceurs de sang, et le récit de Sarnita sur des vampires assoiffés qui aurait vidé Luisito de son sang, est beaucoup moins rocambolesque qu'à première vue. A ce propos, Sylvie Ballestra-Puech se penche sur la signification du nom et analyse l'origine de la femme-araignée. C'est ainsi que l'on voit se profiler le motif du vampirisme à travers l'araignée qui dévore ses géniteurs (Ballestra-Puech 1998 : 15). De même, la légende d'Arachné incarne, rappelons-le, l'orientation guerrière du symbole, car « c'est une seule et même déesse, Athéna, qui préside à l'activité militaire et au tissage » (Brunel 2002 : 149).

Propriétaire de nombreux terrains et d'un immeuble, la famille Galán exerce donc un pouvoir évident au sein de sa communauté. Pouvoir omniprésent et vigilant, il est le symbole de l'autorité qui manipule dans l'ombre. Le fils (Conrado) naturellement prend la suite de son père et de sa mère dans la gestion du quartier, il est un chef. Il est, par son passé de soldat, fortement lié à l'ordre militaire⁶, il a d'ailleurs gagné ses galons pendant la guerre civile et le prélat ne manque pas de l'en féliciter « un elogio a su glorioso uniforme de Provisional, la salvación de España había salido de las universidades, la generosa sangre derramada por señoritos como él florecerá en bendiciones » (Marsé 1989 : 84).

Son étroite connexion avec l'Eglise est, en outre, évidente : la famille se charge des œuvres caritatives du quartier, Conrado est le metteur en scène de pièces religieuses lors des grands événements. Il côtoie les représentants de l'Eglise par ses activités et son statut de propriétaire de la Casa de Las Ánimas, institution chargée de l'éducation et de l'entretien des orphelines à la suite de la lutte armée. Cependant, il atteint l'apogée de sa gloire, lors du chemin de croix "La Via Crucis" du Vendredi Saint et devient un Christ, certes fragile et dépendant, mais, néanmoins admiré :

Incluso él lleva la pesada cruz en el hombro durante una estación, siempre la novena : Jesús cae por tercera vez, [...] todo el mundo puede contemplarle a gusto [...] y él los conoce a todos, todos le deben dinero y favores porque las casas donde viven son de la señora Galán, todos se arrodillan y se golpean el pecho cuando él pasa. Señor, Señor, perdónanos. (Marsé 1989 : 161)

De fait, ce passage qui sublime, en apparence, la religiosité d'un personnage central du récit, subvertit son propos en le plaçant au sommet d'une dépendance économique et morale. Il est une figure perversifiée.

⁵ Les "Frentes de Juventudes" assumaient l'encadrement de quelques 6,5 millions de jeunes.

⁶ Notons que la phalange est aussi une espèce d'araignée.

Dans le même temps, les assimilations flagrantes ou discrètes sont une aide sur le chemin ardu du décryptage du récit. Un dernier rapprochement et non des moindres est cette facile confusion de Conrado Galán, chef du quartier et de la figure du chef de l'état, Francisco Franco : « él con su uniforme de gala y sus botas relucientes, a su derecha el cura y a su izquierda la señora » (Marsé 1989 : 161). Telle est l'image du Caudillo, lors de défilés officiels. Il va jusqu'à manifester sa toute-puissance en entrant à l'église sous dais, accompagné de l'hymne national *Cara al sol* -Juan Marsé en tire précisément le titre de son roman. Le narrateur ne manque pas de dépeindre les horreurs de la guerre. Dans cette vision, il mêle le plan historique (Franco, responsable d'exécutions iniques, Caudillo, par la grâce de Dieu) et le plan littéraire (Conrado Galán est l'instigateur de la poursuite de Marcos et de la prostituée Aurora), « un repugnante futuro bajo palio-refugio envuelto en los tufos del incienso y los espejismos, la mentira y el terror, el hedor de sus propios orines y de su caca » (Marsé 1989 : 228). Une confrontation entre Conrado Galán, rongé par la maladie, et Franco, à la fin de sa vie, peut encore se profiler au détour d'une description envolée et surtout d'extraits qui aboutissent à de véritables pastiches de la propagande franquiste :

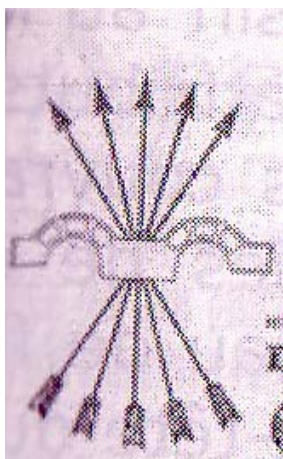
también dentro de su cuerpo la metralla viaja, ya le ha paralizado las piernas y le ha torcido el espinazo y poco a poco le va destruyendo las células y los tejidos, pobrecillo héroe, el tiempo trabaja contra él y lo devorará en poco más de treinta años, qué tragedia para un vencedor del bolchevismo ir pudriéndose día tras día en su trono de ruedas, y bajo palio, qué putada, no somos nada. (Marsé 1989 : 210)

Témoin d'un outrage irréparable, l'auteur nous livre finalement une cruelle synthèse de ces années à travers le portrait ultime de Conrado Galán :

Repitió como en sueño aquel firme ademán que en su juventud ostentó la fusta y el poder, y aún levantó sobre el cuello de tortuga su rostro ultrajado por los años, los insomnios y la memoria. Qué párpado triste, qué silencioso pus en la pupila. La metralla lo había acompañado durante cuarenta años [...] Todo se reducía, en definitiva, a una supervivencia vejatoria de la corrupción, y el dolor, a una macabra pérdida de tiempo. (Marsé 1989 : 272-273)

3.2. L'emblème de la phalange

Un état totalitaire se doit d'exercer sur la population une surveillance appuyée. A ce titre, le joug et les flèches sont omniprésents dans le paysage de la ville et tous ses partisans se font un devoir de l'appliquer sur les murs, les vieux comme les jeunes, de jour comme de nuit.



L'emblème de la phalange, le plus souvent en noir, est source de deuil mais auparavant une menace : « pintura negra », « la araña negra », « ribetes de luto », « negros crespones », « como un vómito negro », « estrellado en el muro » (Marsé 1989 : 15). Il ne sera pas étranger à la scène de poursuite de Marcos et Aurora, tel un signe du destin :

corriendo siempre cogidos de la mano contra el fondo de fachadas bombardeadas y arañas negras de la calle Encarnación [...] de pronto, saltaron en el aire, debieron mover una piedra que hizo estallar las granadas (Marsé 1989 : 264).

Avant le saut mortel des amoureux, le décor est planté autour du terrain vague. Le motif de la guerre est bel et bien présent dans cet espace à travers les tranchées et les façades bombardées, stigmates d'une guerre civile vivace qui fait encore des victimes « un familiar sabor a bomba » (Marsé 1989 : 265).

L'insigne phalangiste persiste y compris à travers les années, « y aún verá en alguna esquina la araña negra que las lluvias y las meadas de treinta años no han podido borrar del todo » (Marsé 1989 : 27). A ces traces physiques correspond l'empreinte laissée sur l'inconscient collectif. L'image-archétypique produit, de fait, un sens à caractère universel et agit sur le psychisme, se confondant avec l'image-souvenir et l'image-symbole. Ce symbole persistant doit inspirer la peur et lui manquer de respect est un acte grave. Le regard vindicatif que porte l'auteur sur l'insigne phalangiste est flagrant dans son obstination à l'associer à l'urine et à l'action d'uriner : dans *La muchacha de las bragas de oro*, ce fait est la cause de l'emprisonnement d'un homme que dénonce Luys Forest.

Porteur de violences, le verbe "*arañar*" prend un sens tout aussi agressif dans le geste de la grand-mère qui cherche à effacer les traces de son petit-fils, Marcos, au fond de la friperie (Marsé 1989 : 205) ou dans l'ordre de Java à Ramona « *aráñame* » (Marsé 1989 : 22) car il s'agit de "sauver sa peau" et de survivre.

Ya estaba Java en posición de firmas cuando recibió la bofetada. Ni siquiera llegó a verle la cara, al que se la dio. También Ramona, con la barbilla clavada al pecho, oliendo todavía a orines, temblando, extiende el brazo hacia las desnudas ramas de las acacias que arañan un cielo de plomo. (Marsé 1989 : 23)

Les mêmes éléments de mort, de violence, de terreur d'un pouvoir omniprésent vont jusqu'à contaminer le paysage tout entier. Le mythe d'Arachné insiste sur l'acte de tissage et de création mais comporte en contre partie la mort, la damnation de celle qui voulut s'égaliser aux dieux. Nous pouvons compléter le rôle conféré au signe par son lien au persécuteur et à la

persécution lors de l'épisode où José María impose un droit de cuissage sur Carmen/Menchu, sa domestique : « Los ojos de Menchu ven bajar el techo lentamente sobre ella, con la araña negra y sus cuatro bombillas fundidas ». Des coups de crosse de fusils et des claquements de culasses résonnent alors. S'ensuit rapidement un long détail des tortures infligées car l'ordre coercitif s'exerce dans cette confusion du signe et de l'objet :

fantasmas de ayer mismo, figuras descarnadas y gimientes : una anciana con los pechos quemados por cigarrillos, un hombre desnudo y con gorro de miliciano paseando entre ladrillos de canto, un joven colgado a unos palmos del suelo encharcado, las manos traspasadas con garfios sujetos a la pared. (Marsé 1989 : 146)

L'araignée, en tant que succédané du régime National-catholique, ne manque pas de tisser sa toile autour des personnages du roman. Elle est comme le lacs des séquelles laissées par la dictature : persistante et insidieuse. Associée au surnom de Marcos « musarañas », l'araignée est sa compagne d'enfer-mement et entretient dans le mépris les "vaincus", les laissés pour compte. C'est le sens que nous donnerions à cette phrase répétée « Tumbado cara al techo, puestos los ojos en el tranquilo avanzar de una telaraña o una grieta » (Marsé 1989 : 190; 227).

Les différentes traductions de "araña", bien sûr, multiplient les liens : tour à tour lustre, araignée ou emblème phalangiste, le mot aboutit au trope du régime qui ne s'apitoie pas et ôte tout espoir. De fait, le narrateur compare Sarnita à une araignée noire et frileuse ou repliée sur elle-même (Marsé 1989 : 253 et 257) quand il perd tout pouvoir imaginaire et donc de fantaisie sur ses amis. Le régime a fait son œuvre et pervertit jusqu'à la réalité inventée des enfants. Même La Fuegoña est contaminée par le temps et son usure : « Fue como si una sombra de ese ayer, desplazándose con sigilo, pasara por su lado y le rozara, dejando prendido en alguna parte de su cuerpo un jirón sedoso, una telaraña negra » (Marsé 1989 : 272). L'enfance a pris fin.

La toile, ouvrage de l'arachné, est ce régime qui tisse un réseau de surveillance autour de la population. Dans l'œuvre sélectionnée notamment, les personnages soit épiant soit sont épiés. Carota suit l'apprenti dans l'hôtel pour commettre un vol (chapitre 2). Les orphelines, dont une en particulier, surveillent Java (chapitre 10). Java se cache pour voir les répétitions théâtrales (chapitre 3). Les "Kabileños" épiant les jeunes filles du Colegio de las Esclavas de la Travesera (chapitre 11). "Les grenouilles de bénitier" s'extasient devant le joli couple formé par Java et la Fuegoña (chapitre 20) tandis que même les rats sont épieurs des garçons, au chapitre 21, comme un butin possible.

Paradoxalement, le chargé de la surveillance dans le quartier n'est autre que Justiniano, affublé d'un unique œil. Souvent nommé "*el tuerto*", sa description est caricaturale « vio el parche en el ojo, las sienas canosas, la boca amarga bajo el bigote-mosca. Su gran mandíbula, un monumento cuadrado a la voluntad de mando » (Marsé 1989 : 103; 142). Espion franquiste, il est amputé par les Républicains de l'organe coupable. Il interrogerait⁷ dans des "aventis", el Tetas au chapitre 11, Sarnita, au chapitre 14 et Java, au chapitre 17. Cependant, son ombre sinistre parcourt le roman et fait maintes fois l'objet d'une allusion de la part du narrateur principal, Sarnita, qui ne l'oublie pas. Ce dernier se remémore avec force détails le jour où, en compagnie de sa bande d'amis, il a vu Java discuter avec le délégué du Parti notifiant, au grand jour, le mépris de leur ami envers les vieilles rancœurs et son attachement à une seule frange : celle de l'ambition. S'ensuit une longue "aventi" sur un chapitre entier (17) ce qui n'est pas si courant. L'observateur est à son tour observé.

⁷ Nous disons "interrogerait" car son authenticité n'est pas établie.

Cette narration mêle donc à la surveillance « la espionitis » (Marsé 1989 : 51), l'esprit de délation qui existait à l'époque. Au silence obstiné de la grand-mère répondent les flagrants délits de son petit-fils. Il interroge les orphelines (Marsé 1989 : 41) afin de communiquer ce qu'il apprend à la Señora Galán, menace de dénoncer l'incendiaire la Fueguiña (Marsé 1989 : 56), il est lui-même interrogé par "el tuerto" (Marsé 1989 : 164) et serait pour finir le délateur de son propre frère.

L'espace de *Si te dicen que caí* est créateur de mouvements en adéquation avec l'espace d'écriture : le régime franquiste. Il encercle, enferme le personnage dans un univers confiné, source d'un fort sentiment de claustrophobie ce qu'exprime aussi l'animal arachnéen. Il n'y a pas d'espace de liberté hors des limites fixées par le régime. Ces lieux clos tout comme le motif de la toile d'araignée sont l'expression d'une incapacité à échapper à son espace et à son destin.

4. L'ÉCRITURE EXPANSIVE DE JUAN MARSE

La liberté expressive de l'auteur Juan Marsé tient davantage du fabuliste (il raconte) que d'un écrivain grave et doctoral. Cet enthousiasme se projette sciemment sur une composition surdimensionnée de la phrase.

L'écriture de Juan Marsé est faite ainsi de résonnances pour mieux confondre le lecteur mais lui permet aussi d'assimiler plus parfaitement son éthique. On peut noter aisément l'expansion des verbes et des substantifs (Marsé 1989 : 227) mais le lexique s'emboîte et se fait écho : « aquello / aquel », « mi hermano/ mi hermano », « una voz/ sola/ la gente », « una memoria/ el recuerdo/ el olvido », « retrocediendo/ anticipándose/ adelantándolo », « desmentido/ la mentira ». Tout est lié, le temps passé et le futur, l'unité et le collectif.

Souvent enclin à l'excès, le récit se caractérise également par une abondance de la conjonction "y". Elle apparaît dans les passages descriptifs évoquant la richesse du décor des appartements de Conrado ou du prélat (Marsé 1989 : 61) ou encore dans l'accumulation de nourriture offerte aux enfants de chœur. Elle confère alors au récit une énergie propre à la langue orale tout en figurant la démesure de l'époque pour certains.

A cet endroit, intervient une distension organisée du dire qui fonctionne parallèlement à la frénésie du voir. Certes la parole s'enracine dans le riche terreau de la mémoire et de l'imagination. Le narrateur évoque à plusieurs reprises cette mémoire en expansion (Marsé 1989 : 205; 227) tel un chaos éclaté. Toutefois, elle exhorte au sens maximal du motif de base : cette toile d'araignée langagière est un rempart contre l'emblème du passé.

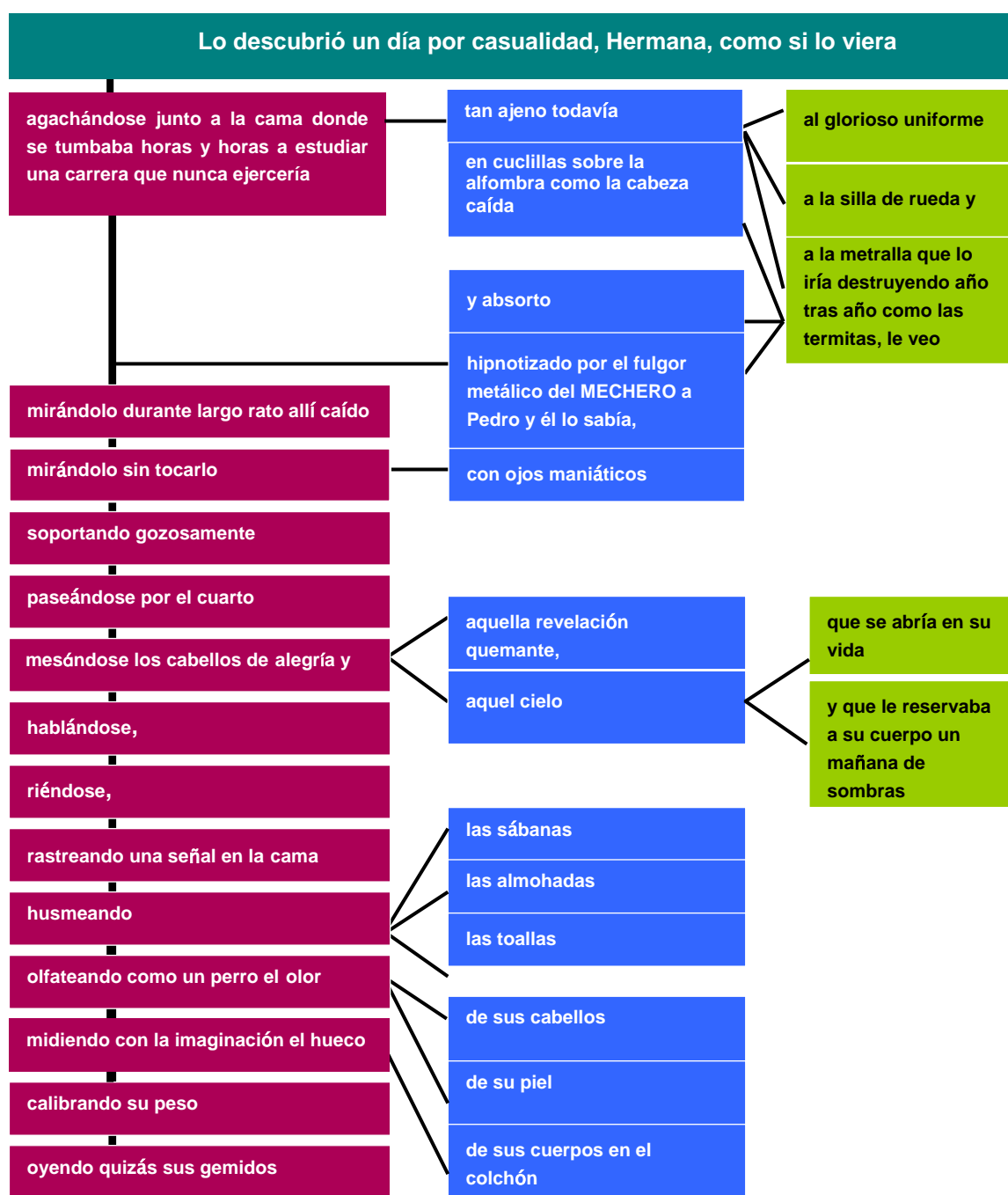
Juan Marsé affectionne particulièrement les longues phrases, mais la digression possède une perspective claire : le langage est une arborescence.

Le procédé est simple. Prenons une longue phrase :

Lo descubrió un día por casualidad, Hermana, como si lo viera : agachándose junto a la cama donde se tumbaba horas y horas a estudiar una carrera que nunca ejercería, tan ajeno todavía al glorioso uniforme y a la silla de ruedas y a la metralla que lo iría destruyendo año tras año como las termitas, le veo en cuclillas sobre la alfombra con la cabeza caída y absorto, hipnotizado por el fulgor metálico del mechero a Pedro y él lo sabía, mirándolo durante largo rato allí caído junto a la pata de la mesilla de noche, mirándolo sin tocarlo, con ojos maniáticos ; soportando gozosamente aquella revelación quemante, aquel cielo que se abría en su vida y que le reservaba a su cuerpo un mañana de sombras ; paseándose por el cuarto y mesándose los cabellos de alegría, hablándose, riéndose, rastreando una señal en la cama, husmeando las sábanas, la almohada, las toallas, olfateando como un perrito el olor de sus cabellos, de su piel, midiendo con la imaginación el hueco de sus cuerpos en el colchón, calibrando su peso, oyendo quizá sus gemidos. (Marsé 1989 : 113)

L'axe principal de la phrase « le veo en cuclillas sobre la alfombra con la cabeza caída y absorto, hipnotizado por el fulgor metálico del mechero a Pedro » aurait pu être assez explicite dans l'économie du récit. Pourtant, l'auteur complique consciencieusement ce fragment. Il va alors multiplier les adjectifs successifs, les gérondifs et les substantifs afin de prolonger à l'infini l'expectative du personnage et le nœud de l'action. Le briquet, ne l'oublions pas, est le déclencheur de son penchant pour le voyeurisme. Il est l'objet central de l'extrait d'ailleurs, le point d'origine (« Lo descubrió ») et le point de convergence de toute une série de gérondifs révélateurs d'un vice issu du regard. Ce pronom personnel « lo » désignant le briquet est démultiplié dans une confusion parfois de la personne (l'amant) et de l'objet tandis que la femme reste une anonyme, un simple instrument du plaisir.

Ainsi, un organigramme permet de mieux visualiser à quel point la prolifération des ramifications participe d'un mouvement de la phrase entière :



Le gérondif (14 formes dans cet extrait) transporte l'action dans une temporalité figée, la traduction française le transcrit d'ailleurs par des infinitifs. Il s'agit bien, pour le lecteur, d'imaginer ce personnage immobile et stupéfait de sa découverte. Le gérondif donne l'action. Les indications temporelles sont déterminées à partir d'un temps non daté « un día, un mañana » et d'un temps perpétuellement reproduit « horas y horas, año tras año » qui est la base du voyeurisme futur de Conrado. Pourtant, les temps sont encore confondus : le passé (« Lo descubrió »), le présent narratif (« como si lo viera, le veo ») et le futur (« una carrera que nunca ejercería, tan ajeno todavía al glorioso uniforme y a la silla de ruedas y a la metralla que lo iría destruyendo año tras año »). Comme l'indiquait Juan Vila, le gérondif permet de « suspendre l'action dans le temps » (Vila 1996 : 358). Dans le même temps, se met en place une imperceptible barrière temporelle « un mañana » car il est la marque d'un temps suspendu et funeste ; « de sombras ».

Le lieu, quant à lui, est essentiellement centré dans cette chambre comme lieu central d'une action indéfiniment réprimée : « junto a la cama, sobre la alfombra, junto a la pata de la mesilla de noche, por el cuarto, en la cama, las sábanas, la almohada, las toallas, el colchón ».

Au chevauchement des temps fait écho l'instauration d'un souvenir « lo descubrió » mêlé "d'aventi" bien établie : « como si lo viera, lo veo ».

Enfin, on peut aussi définir dans cet extrait un plaisir essentiellement centré sur les sensations visuelles mais aussi olfactive et auditive ce qui rend évidente l'absence du toucher qui est ce manque chez Conrado : « viera, le veo, hipnotizado, mirándolo, ojos, rastreando, husmeando, olfateando el olor, midiendo, calibrando, oyendo sus gemidos ».

Cet extrait donne ainsi dans sa construction une dimension textuelle à "la mentira oficial" dans un jeu d'opposites entre l'élévation de la béatitude et l'avalissement du voyeur. Comme dans la tapisserie d'Arachné, l'érotisme et la tromperie sont la face cachée de l'ordre qui se veut divin.

CONCLUSION

L'aventi, la profusion lexicale, l'utilisation proluxe des modes impersonnels tout comme des phrases expansives s'ajustent en définitive au leitmotiv de la toile d'araignée. Celle-ci, composée de cercles concentriques, s'ouvre à une arborescence infinie. A cet égard, ces modalités dans *Si te dicen que caí* subliment une saturation de l'espace narratif qui, à la fois, en confirme l'exiguïté. Nous avons constaté combien le mélange des temps, les frontières spatiales, la fusion réel/fiction et le nivellement du sujet d'énonciation appuient l'ancrage de Juan Marsé au sein de son environnement. En effet, à n'en pas douter, ces stratégies fonctionnent aussi comme défense contre un ordre répressif, étatique et social.

Ce faisant, par son dire varié et parfois pittoresque, l'écrivain parachève une appropriation de la mémoire collective menacée par la corruption du temps :

Mira lo que te digo : si se pierde la memoria de uno solo de estos detalles, se perderá todo y nos perderemos todos, el universo entero se perderá con nosotros. O nos salvamos todos con todo, o no se salvará nada ni nadie. (Marsé 2002 : 280)

Image fondatrice du mythe et du texte, la toile frappe l'imaginaire et ne peut se départir de la notion de mémoire si chère à Marsé. Mais elle se double, ici, d'une démythification qui se voudrait salvatrice. En ce sens,

Le mythe se révèle être une forme imaginative profondément autoplastique et créative. Et cette créativité repose, paradoxalement, sur une certaine démythification, c'est-à-dire sur une altération de sa transmission littérale, sur un affaiblissement des attitudes d'adhésion qui laissent place, dans la labilité

labyrinthique du récit, pour une subjectivité qui se réapproprie la forme et le sens, la syntaxe et la sémantique. (Chauvin D., Siganos A. 2005 : 81)

En tout état de cause, l'art qui consiste à éterniser le transitoire passe par un affrontement comme le démontrent les personnages : lutte des temps et des espaces réel-fictif mais encore affrontement de l'auteur avec son texte comme une préoccupation de l'acte créatif. Entrer dans l'écriture de Marsé équivaut pourtant à chercher une transcendance à l'élément mythologique qui vise à l'universel. Dans le processus complexe de l'écriture, l'écrivain complète la représentation de l'image mythique en fonctionnant sur tous les régimes du motif de l'araignée au sein du psychisme. A notre sens, il recouvre ce que la psychanalyse appelle « l'inconscient personnel » dans la mesure où il participe de ce qui constitue l'individu, en l'occurrence, Juan Marsé, en tant qu'homme et en tant qu'écrivain de la dénommée « génération innocente » selon les termes de Jean Tena. Mais le détail devient représentatif de l'ensemble et atteint finalement ce que Jung définit comme « l'inconscient collectif ». Mémoire, imaginaire et mythe se rejoignent dans cette partie transpersonnelle de la psyché dont l'expressivité créatrice a aussi pour but de dialoguer avec le conscient. Et le caractère fondamental du symbole arachnéen se dévoile.

BIBLIOGRAPHIE

- Ballestra-Puech, Sylvie (1998). *Métamorphoses d'Arachné –L'artiste en araignée dans la littérature Occidentale*. Clermont-Ferrand : Droz.
- Bourret, Michel, (1984). *L'écriture de la ville chez Juan Marsé*. Thèse d'Etat sous la direction d'Edmond Cros. Université Paul Valéry- Montpellier III.
- Brunel, P. (2002). *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris. Editions du Rocher.
- Champeau, Geneviève (juillet-décembre 1983). « A propos de *Si te dicen que caí* » in Bulletin Hispanique, LXXXV, 3-4, pp.359-378.
- Chauvin, D. et Siganos, A. (2005). *Questions de mythocritique*. Grenoble : Imago. Université Stendhal.
- Durand, Gilbert (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire –Introduction à l'archétypologie générale-*. Paris : Dunod.
- et Chaoying, Sun (2000). *Mythes, thèmes et variations*. Paris : Desclée de Brouwer.
- González, Silvina (2008). *Le regard d'une génération : formes d'incomplétude chez Carlos Saura et Juan Marsé*. Thèse sous la direction de Catherine Berthet-Cahuzac et Jacques Poulet, Université Paul Valéry- Montpellier 3.
- Marsé, Juan (1987). *Teniente Bravo*. Barcelone : Plaza & Janés Editores.
- (1989). *Si te dicen que caí*. Barcelone : Ediciones Seix Barral.
- (1993). *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelone : Planeta.
- (2002). *Cuentos completos*. Madrid : Colección Austral.
- (2002). *Rabos de lagartija*. Barcelone : Editorial Lumen.
- (1996). *Verba manent : Juan Marsé ou les voix de l'anamnèse*. Thèse de doctorat sous la direction de Georges Tyras, Université Stendhal, Grenoble.

Vila, Juan (1996). *Verba manent : Juan Marsé ou les voix de l'anamnèse*. Thèse de doctorat sous la direction de Georges Tyras, Université Stendhal, Grenoble.